



**Livet efter døden eller sa(n)gens egen gøren
teologiske ranbemærkninger til Nick Cave's katalog**

Pallesen, Carsten P.

Published in:
Fønix

Publication date:
2005

Document version
Peer-review version

Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Pallesen, C. P. (2005). Livet efter døden eller sa(n)gens egen gøren: teologiske ranbemærkninger til Nick Cave's katalog. *Fønix*, (3&4), 49-65.

Livet efter døden eller sa(n)gens egen gøre – teologiske randbemærkninger til Nick Cave's katalog

af Carsten Pallesen

– *Faith has been broken, tears must be cried/ Let's do some living after we die,*–
'Wild Horses', Rolling Stones

Katalog

Fortolk tegn og katalogisér en sortned tand, en violet tåge, lyder en linje af Nick Cave. At fortolke og opliste tegn er en poetisk metode. Det er nærliggende at forsøge at indkredse Nick Caves værk og 'temapark' med samme optik. Den tillader at sammenstille trivielle betragtninger med teologiske og poetiske temaer, som det i øvrigt sker i sangen *Mercy Seat*, som den ovennævnte linje stammer fra: "Interpret signs and catalogue a blackened tooth, a scarlet fog". Metoden giver en vis spredning af synsfeltet frem for en nærlæsning af enkelte sange og deres eventuelle bibelske, litterære eller teologiske allusioner. Katalogteknikken giver et subjektivt overblik over sortimentet og en vis frihed fra kronologiske, narrative og andre gængse forventninger om orden.¹

Indledningsvist antyder artiklen tegn- og katalogiseringsteknikken. Dernæst fremhæves nogle ekspressive og fremstillingsmæssige træk ved den musik, som Nick Caves sange hænger sammen med. De kan anskues i lyset af den distinktion mellem henholdsvis dionysisk og apollinsk, som Nietzsche anlægger på sin analyse af den græske tragedie og dens oprindelse af musikkens ånd.

Hos Nietzsche kan man tale om en transfiguration af mytens urvold i henholdsvis Orfeus, Dionysos eller Kristusfiguren, og det er en tilsvarende bevægelse, som i Caves tilfælde udgør ævrets momentum. Værket bevæger sig i musikken og sangene og skaber herved en helhed. De teologiske motiver for denne transfiguration har Nick Cave selv gjort rede for flere steder, eksempelvis i sit forord til en Pinguin udgave af Markusevangeliet, hvor han taler om sin tidlige læsning af Det Gamle Testaments grotesk grusomme univers som baggrund for senere at genopdage Kristusfiguren gennem Markusevangeliet.

I sig selv udgør Berliner scenen o. 1980, hvoraf *The Bad Seeds* er rundet, et nærmest hegelsk nulpunkt af kaos, anti-musik og geniale dilletteranter. Engang hed deres musikforlag meget passende *Dying Art Ltd.* Dette navn henviser uundgåeligt til den hegelske problematik omkring 'kunstens

¹ Fra dansk litteraturhistorie findes et berømt eksempel hos Johan Hermann Wessel, der i sit paradodiske Sørge-Spil *Kierlighed uden Strømper*, har indlagt en fortegnelse over indholdet af en leddike: "Fem Knapper til en Trøye/ En Syenaal uden Øye,/ Et bruunrødt Syleskaft,/ En gammel Strimmel Taft,/ En Stump Meloten-Plaster,/ Et brev fra salig Faster,/ En Daase uden Laag,/ Den nye Psalmebog." Tredje Optrin, side 60 [Genoptryk af originaludgaven fra 1974 Wesselstuerne (Gråbrøretorv 3) København 1973].

død', som foregriber punkens negativitet, der hos Cave også har inkarnation og kors som sit teologiske omdrejningspunkt.

Som en baggrund for Caves poetiske tegnfortolkninger og kataloger fremdrager artiklen den calvinske prædestinationslære og dens forudsætninger i forestillingen om verden som et 'teater for Guds ære'. Dette teologiske kompleks af forestillinger ligger bl.a. i Caves tilknytning til Milton, som således også kan være oplysende for Caves metode. Imidlertid er det nok nærmere sprogkraften hos navne som Milton (og King James versionen af Bibelen), som Cave gør til sin målestok, end det er en bestemt lære. Og således er sprogets 'guddommelige væsen', som Hegel et sted taler om², det tema, som afslutter artiklen i form af en teologisk randbemærkning til titlen på N. Caves roman, *And the Ass Saw the Angel*. Hermed angives et forhold til sproget, som er mere luthersk og hegelsk end calvinsk.

Den bibelske fortælling om Bileams æsel (4. Mos. 22-24) anslår nemlig et centralt motiv i Luthers lære om skriften og dennes sammenhæng med hans lære om den trælbundne vilje. Disse forudsætter også en prædestinationslære, men til forskel fra Calvin og Milton åbner Luthers teori ikke for en teologisk tegn- eller teaterteori. Ifølge G. Bader indeholder Luthers skriftsyn nemlig en anden teologisk hermeneutik og dialektik, hvor sprogligheden står i centrum, men ikke som forestilling og tegn, som det i højere grad er tilfældet hos Calvin og i Miltons poetik. Dialektikken i Luthers skriftsyn beror heroverfor på træk ved sproget, som Mikhail Bakhtin har beskrevet med karnevalskategorien, og som netop er det, Hegel omtaler som sprogets guddommelige væsen.³ Æsel-temaet spiller her en vigtig rolle sammen med drømmen, som det ses i en central parodisk scene i Shakespeares romance: *En Skærsommernatsdrøm*, som fører tilbage til Paulus. Æselstemaet, som afrunder artiklen, tages således op som et teologisk 'düreforsøg', der viser sig at have prominente forgreninger i traditionen.

Men inden vi kan nå til denne udsigelse i randen af det poetiske katalog, må den poetiske metode forklares i Nick Caves egen analyse af sangen *West Country Girl*, som indgår i hans lektion om sangskrivningens metode. Sangen beskriver i en katalogiserende form den skønhed, som tiltrak ham ved en bestemt person:

² Günter Bader: *Assertio. Drei fortlaufende Lektüren zu Skepsis, Narrheit und Sünde bei Erasmus und Luther*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1985, side 103f.

³ *Op. cit.*, side 103f, 108f., 146, 150. Sprogets 'guddommelige væsen' består ifølge Hegel i, at det fremviser den blotte menen som usand. Gennem narretalens negation af menens perspektiviske vilkårlighed og ufrihed afsløres det sande. Denne sprogets guddommelige åbenbaringsfunktion anerkender også Erasmus i sine ordsprogssamlinger, men ikke i teologien.

I wrote it [...] detailing in list form the physical details which drew me toward a particular person ... the West Country Girl. It [listen] set forth my own personal criteria of beauty, my own particular truth about beauty, as angular, cruel and impoverished as it probably was. It was a list of things I loved, and, in truth, a wretched exercise in flattery, designed to win the girl”.⁴

Kærlighedssangens strategi er at fremtvinge en afgørelse fra genstanden, men dens egentlige kvalitet viser sig først, hvis den formår at overleve dens strategiske anledning. Hvis sangen viser sig at have sin egen identitet, liv, sandhed og stemme. I *As I Sat Sadly by her Side* nævnes alt, hvad der *falder* med ynde og forbløffelse; familie, sociale roller, sol, måne og stjerne. Dette betegner en slags protestantisk skabelseslære eller ’affirmation af hverdagen’, der tillader at sideordne stort med småt og tilskrive samme værdighed til mekanikeren og præsten, fordi alt *falder* eller beror på noget andet end sig selv:

She said. ‘Father, mother, sister, brother/ Uncle, aunt, nephew, niece/ Soldier sailor, physician, labourer/ Actor, scientist, mechanic, priest/ Earth and moon and sun and stars/ Planets and comets with tails blazing, all are there foreever falling/ Falling lovely and amazing’.

I sangen *Fifteen Feet of Pure White Snow* påkaldes en række børnenavne sammen med navnene på tre evangelister af bekymrede forældre, som har glemt at give dem vanter på:

Where is Mona? She’s long gone, Where is Mary? She’s taken her along /But they haven’t put their mittens on, and there is fifteen feet of pure white snow/ Where is Michael? Where is Mark?/ Where is Matthew, now it’s getting dark? Where is John ? They are all out back, Under fifteen feet of pure white snow.

Der er tegn som skønhed, vellyd eller støj og rå disharmoni, der sprogligt og musikalsk fanger opmærksomheden, og så er der tegn, der appellerer til den indre billeddannelse i sangenes poetiske og stemningsmæssige univers. Stemmen, der fortæller, messer, maler eller synger sine syner, er et vigtigt medium, som ikke mindst viser sin styrke som *fortolker* af andres sange.⁵ Man ser det for sig som tableauer, ikke mindst fordi stemmen bliver suverænt indrammet og understøttet af musikken. At stampe imod brodden er et bibelsk motto, som svarer til som Bileam at piske løs på sit æsel,

⁴ Nick .Cave: *The Complete Lyrics* 1978 -2001, Penguin, 2001, side 2. [De fleste citater af Nick Cave i det følgende kan findes i denne udgave].

⁵ Jævnfør samlingen *Kicking Against the Pricks*. Med styrke menes her en nietzscheansk tilrettelæggelse, eksempelvis af Cohen eller Dylan.

indtil det begynder at tale. Punkken genopfinder således musikken ved at bruge instrumenterne (piske sit æsel) på en måde, som musikeren ofte selv slet ikke magter.

Mytisk vold og dionysisk transfiguration

Denne ekspressive spændvidde, som inkarneres i stemmen, er for eksempel et medium for Caves syndflodsmytologier. I disse sange omsætter han arkaiske myter til Mephisdeltaets litterære og populærmusikalske univers. Én af disse sange er *Tupelo* fra samlingen *The First-Born is Dead*. Titlen henviser til, at Elvis havde en tvillingebror, som døde ved fødslen, og som Cave indskriver i en traditionel tvillingemytologi. Den babyloniske *Enuma Elish* myte handler om en gudekonge, som skal fødes for at overvinde kaosmagten gennem en modvold. I det babyloniske forlæg er det den yngste af guderne, Marduk, som overvinder Tiamat, og som efter denne kamp forfremmes i gudernes kreds. Det orientalske kaoskampmotiv stammer fra floddeltaerne i den frugtbare halvmåne med Eufrat, Tigris og Nilen, og kan ætiologisk henføres til flodens periodiske oversvømmelser og landjordens gendannelse. Dette stof er også behandlet i de såkaldte tronbestigelsessalmer i Det Gamle Testamente, og er derved forbundet med den kristne forestillingsverden om Messias. Hos N. Cave er det den mytologiske konge, Elvis 'the King' Presley, og hans fødested Tupelo, der bliver besunget med den arkaiske mytologis kultiske iscenesættelse. En del af Caves mytesange og deres afledninger dyrker afstraffelse, vrede, drab, lidelse og sorg som aspekter af en nærmest rituel voldelighed, der imidlertid ofte også har et sprogligt og komisk overskud (jævnfør *Up Jumped the Devil*, *Knocking on Joe*, *The Six Strings that Drew Blood*, *A Box for Black Paul*, *Wings off Flies*, *Saint Huck*). Et aspekt af denne voldsdyrkelse er verbale forhånelser og brutale nedværdigelser af kvinder, som også er grotesk morsomme, men absolut ubehageligt sygelige. *Nu er de usunde aspekter samtidigt ofte de teologisk mest interessante*. Således forestillingen om en Gud, der straffer manden gennem kvinden: "Darling, you're the punishment for all my former sins", "Once there came a storm in the form of a girl." Her klinger en fortrængt teologisk tradition med, som Cave opsøger i sine mordballader, der ofte foregår i et landligt sydstatsmiljø. Kontrasten imellem forbandelsens frenetiske numre på den ene side og de smukkeste, mest forløste kærlighedsballader som klassikeren *The Ship Song* på den anden udgør en teologisk interessant spænding i Caves sangkatalog. Imellem de to yderpunkter gives der kultisk enkle eller individualiserede og personlige sange om sorg med en egen skønhed (sange som *Sad Waters*, *The Carny*, *Sorrows Child*, *The Weeping Song*, *Cassiel's Song*). Således betager *Murder Ballads*, idet voldsdyrkelsens indre spænding udmønter sig i de intense kærlighedsballader og i de lange beretninger om masse-mordere

i lokalsamfund fortalt fra morderens *point of view*. En psykotisk og særdeles kreativ teologi, som sætter fortrængte temaer i den gamle kristne lære i spil som Guds udvælgelse, vrede og nåde, samt synden og dens straf, døden, – men først og fremmest Guds ofring af sin egen søn som soning. Nick Cave gør etablerede genrer (og deres implicite teologier) til sine egne. Hans poetisk-musikalske inspiration er imidlertid brudt i forhold til lokale, folkelige traditioner, som der ofte knyttes an ved. Bluestraditionalisten John Lee Hooker har en betagende syndsflodssang med titlen *Tupelo*, dog uden direkte Elvismytologi men med en masse regn. En sammenligning viser, at Cave selv har et brudt forhold til den sorte musik. Hos Nick Cave drejer det sig snarere om at bruge folkelige og andre traditioner. Musikalsk set er disse elementer repræsenteret af *The Bad Seeds*, som er den unikke ambience for stemmen. Musikalsk håndværk og 'good housekeeping' må her vige for 'modet til at fejle', som S. Beckett en gang har udtrykt det, og som Hegel siger i en aforisme: 'bag frygten for at fejle, ligger frygten for sandheden'.⁶ Blixa Bargelds rolle har måske været en fremmedgørelseseffekt over for den megen engelske eller amerikanske folkelighed, som rockmusikken ofte trækker på uden at udfordre. Men også kapelmesteren Mick Harvey, der mere end noget andet er organist og den egentlige præstesøn, yder sit til, at The Bad Seeds ikke giver efter for de fristelser, som deres håndværk og dygtighed efterhånden byder på.

Det musikalsk-lyriske rodnet som ekspressivt middel

Nick Cave og hans orkester The Bad Seeds har indtaget en markant position i nyere populærkultur. Fra et marginalt punk- og kultfænomen, der i firserne bl.a. optrådte for den københavnske undergrund i Ungdomshuset på Jagtvej, er Nick Cave senere blevet en skikkelse, der for mange fører arven videre fra store gamle som Young, Dylan, Cash og Cohen. Den oprørske desperado fra The Birthday Party og senere 'gode søn' er selv blevet en faderskikkelse, der forbinder generationer og overskrider genrer. Hans musikalske og lyriske rodnet er dog langt større end hans stemmemæssige virkemidler, og for denne kunst er *fremstilling, show og performance* et altafgørende medie. Det at fremsætte markante, kontrastrige og uforståelige sort, hvide og røde tegn ligger i særdeleshed i punken og de elementer, den dyrkede, ikke mindst i det kunstneriske miljø i Berlin omkring det nu 25 år gamle *Einstürzende Neubauten*. Til disse tegn hører monumentale titler på sange og udgivelser som *Kicking Against the Pricks*, *The First-Born is Dead*, *Your Funeral, My Trial*. Andre ekspressive tegn og velkendte attituder er showet med sangerens ravnsorte hår, Lucky Luke-cigaretten og den ulastelige habit. Således er også Blixa Bargelds elektrisk blå guitar, den

⁶ For denne henvisning samt for andre vigtige forslag og korrekturer takkes Lars Nørgaard.

kropslige gestik, som ikke kan forveksles med dans, umiddelbare træk, som bemærkes i tidens populærkulturelle strøm af tegn. Den faste kerne med Mick Harvey som kapelmester og individualister som Blixa Bargeld og senere violonisten fra Dirty Three, Warren Ellis, er vigtige elementer i det alsidige udtryk, som gruppen og dens forsanger har dyrket. Inspirationerne for denne fremtoning er foruden den sædvanlige populærmusikalske scene, som indvarsles med 'kong Elvis', bl.a. maleri, litteratur, bibel, missionshus, kirke etc. Musikken er vanskelig at karakterisere – men umulig at forveksle med andet. Sangene har performative og ekspressive potentialer, som ofte også har en bemærkelsesværdig litterær og teologisk resonans. De er ét med fremstillingen, eksempelvis den nævnte mytiske resonans. Sangen fremstiller tableauer, som har en slags affinitet med teatret. Den optiske dimension ses af Caves tegninger og skitser til teaterscener på mindre end én side som for eksempel *Golden-Horn-Hooligan*, *The Seven Veils*, *The Five Fools* etc, der alle er optrykt i samlingen *King Ink*, 1988. Fremstillingen (*Darstellung*) er ifølge H-G. Gadamer en afgørende dimension ved al kunst; – selv den monumentale arkitektur, som kan synes at være musikkens modpol, lever i sin fremstilling.⁷ Rockmusikken fremhæver således det 'almene ved almengørelsen' over for en individualiserende fokusering på det sublime, som var udbredt i de postmoderne firser. Hertil hører også for Nick Cave den undtagelsesvis brug af omkvæd i hans gendigtninger af gamle ballader som *Henry Lee* eller *Where the Red Roses Grow*.

Omkvæd er også et bærende *drive* på *Let love in*, hvor to af de gennemgående omkvæd lyder: "Jingle jangle" og "Do You love me?". Det sidstnævnte gentages fire gange. Svaret, der blæser i vinden, er i evangelierne, at Peter tre gange forråder Jesus, hvilket hos Cave genlyder fire gange i kirkeklokkens 'jingle jangle', og som en raslen af mønter i sangerens lomme: "the coins in my pocket went jingle jangle: do you love me?"

Almengørelse i kraft af virkemidler som omkvæd har især Gadamer fremhævet i sin kunstfilosofi, der betegner et opgør med den 'æstetiske distinktion'.⁸ Den æstetiske distinktion afskærer kunsten fra sit medium ved for eksempel at sætte den på museum og ved at gøre den til genstand for den sublime oplevelse. Den sublime kunst er, ifølge Gadamer, en ufarlig og cementerede æstetik.

⁷ H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960 (og senere), side 162. Gadamer er optaget af byningskunstens betydning for og samspil med andre kunstarter som poesi, musik og billede. Gadameres udredning af den monumentale kunsts fremstillingsdimension giver anledning til at overveje, hvordan den nye opera og dens beliggenhed egentlig kan siges at leve op til arkitekturens kriterier; vil den lægge kunsten død, ligesom museet ifølge Gadamer truer med at gøre det, eller vil den befordre musikkens *Darstellung*? Man kan forsøgsvis sammenligne med, hvordan Den Grå Hal på Christiania virker. Her hørte jeg min første og eneste koncert med Nick Cave & The Bad Seeds. Det forekommer mig, at omgivelserne ikke var koblet ud, men at de tværtimod udgør et fortræffeligt resonansrum for sådanne begivenheder. I den sammenhæng er det relevant at nævne, at Blixa Bargelds andet orkester *Einstürzende Neubauten* har et arkitekturreflekterende navn, og at deres kunst bl.a drejer sig om problemet med nybyggerier, som netop ikke styrter sammen, men låser fast og spærre inde.

⁸ *Op. cit.*, side 92ff.

Kunsten mister her sin egentlige betydning som en omfattende værensformidling, som finder sted i fremstillingen, der netop er *værensfremstilling*, der lader væren indfinde sig som en sprogligt ekspressiv hændelse. Den sublime kunst bliver istedet et surrogat for den sammenhæng med kulten, spillet og legen, som sprogligheden og musikken lever i og af. Gadamer er 'gammeldags', ligesom Nick Caves lyrik er det: de bruger begge negationen (kunstens død) til at bekræfte en mere omfattende poetisk bevægelse, som lader sprogligheden fremstå som guddommelig. Caves lyrik og musik kan således ikke siges at være sublim, men er i udpræget grad en slags brugsmusik og lejlighedslyrik, der indordner sig i fremstillingens bevægelse, men med umiskendelige accentueringer. Dens binding til brugens (og misbrugets) 'acting out' giver spillerum for en fri omgang med faste former som ironi, humor og satire, samt alvor og glæde. Med H.-G. Gadamer in mente er det denne opførelsesdimension, som Elvis og rockmusikken har været med til at præge i den moderne populærkultur. Rockmusikkens medrivende kraft skyldes dens vægtlæggelse på fremstillingen og dens improvisatoriske elementer, svarende til den revolution som *dityramben* ifølge Nietzsche betød for antikkens poesi. I sit første hovedværk *Tragediens fødsel ud af musikkens ånd* fremdrog Nietzsche bl.a. tragediens religiøst-rituelle baggrund i bl.a. orfismen, som han mente allerede var gået i forfald hos skikkelser som Euripides og Sokrates. Refleksion og dialog havde her drænet den dionysiske ånds fremstillingskraft, og det førte til kravet om en *ny myte*. Dionyssoskikkelsen er i antikken den Gud, der skal imødekomme kravet om en ny mytologi.

For Nietzsche har denne nye Gud, Dionysos, sin tvilling i Kristus, som jo også bliver opfattet som et svar på kravet om en ny Gud. Jævnfør Nick Caves allusion til Elvis' tvilling som 'en afdød førstefødt', som er en Elvis på vrangen, nemlig punken og Nick Cave selv, ligesom Kristus kan siges at være Dionysos på vrangen, eller omvendt.

I forholdet mellem henholdsvis det tragisk-mytiske og den kultiske fremstilling ligger således vigtige perspektiver for forholdet mellem henholdsvis lære og kultisk praksis, mellem ritual og forkyndelse i den kristne teologi. Forholdet mellem det dionysiske og det apollinske er nemlig allerede hos Nietzsche konciperet på en drilsk måde. Det ses paradigmatisk af, at han ikke kun lokaliserer denne spænding i den førkristne antikke verden, men at han især interesserer sig for, hvordan denne distinktion kan lokaliseres i et sent kristent kunstværk som Raffaels *Kristi transfiguration* (1518).⁹ Der er således heller ikke for Nietzsche tale om et 'enten eller', men om modbegreber, der spiller sammen, og udgør et fletværk af relationer i det konkrete værk.

⁹ Jævnfør G. Figal: Nietzsche. *Eine philosophische Einführung*, Reclam 2000, side 90ff.

Med 'budskaberne' i Nick Caves litterære værker forholder det sig ligesom med den græske tragedie. De lever begge i opførelsen, og kan ikke overleve en eksplicit teologisering, da deres tema ofte er forestillingen om en ond almægtig Gud, der bevidst og systematisk leder helten ind i undergangen. Tragediens implicite, men skandaløse teologi er ifølge Ricœur grunden til, at Platon ville forvise digterne fra sin idealstat.¹⁰ Dette mørke tema kendes imidlertid også i Bibelen som forudbestemmelse, udvælgelse og forhærdelse, men er ikke desto mindre artikuleret som et eksistentielt problem eksempelvis i salmer og visdomslitteratur. Som teologisk lære artikuleres spørgsmålet om den skjulte Gud på forskellige måder af Augustin, Luther og Calvin. For den gængse teologi er der dog tale om højst kontroversielle teorier, som den i lighed med Platon er mest tilbøjelig til at forvise til lærebøgernes margin for at lade (forsikringen om) Guds godhed stå i forgrunden, uanset at den står i grel modsætning til erfaringen. Teologien er heroverfor en synliggørelse af modsigelsen, som ikke behøver at føre til tænkningens undergang, men i Luthers tilfælde til en klar sondring mellem henholdsvis tro og viden, og hos Hegel til en omstilling fra en metafysisk til en hermeneutisk værenslogik.

På den baggrund bliver den 'kultiske' inaugurering af det tragiske litterære og teologiske betydningsunivers en væsentlig tilnærmelse til et stof, der ikke kan tages op på en mere direkte måde uden at skandalisere, men som det forekommer påtrængede for den sjælelige og religiøse sundhed ikke blot at fortrænge med forsikringer om Guds evige godhed. Beruselse og ekstase er kun en del af den bundne, næsten rituelle form, som punken genopfinder, og som Cave kan bruge. Punkten knytter som nævnt til ved folkelige genrer og musiktraditioner som ballade og blues. Denne negative performativitet er bundet til faste skemaer og klicheer, som kan fortsættes næsten uendeligt. Nick Cave slipper ofte afsted med at fremføre alenlange sange med forlæg i gængse ballader; *O Malley's Bar*, *John Finns Wife*, *Song of Joy*, *Stagger Lee*. Omvendt kan hans tekster være ultrakorte og med gentagelser af lydmalende ekspressive ord.¹¹ Nick Cave finder imidlertid også inspiration i raffinerede litterære referencer som Davids Salmer og Miltons vers. De klassiske referencer giver modspil og form til et univers, der nærmest må karakteriseres som psyko-autistisk, og som antageligt beskriver et personligt vilkår, selvom det kan siges at høre til punkens topik. Den tragiske kult er nemlig iblandet et moment af komik, som bliver løssluppet på sangene fra *Murder Ballads*, som til sammen siges at have en 'bodycount' på 86, og som afrundes forsonligt med afsyngelse af Dylans begravelseshymne 'Death is not the End'.

¹⁰ Paul Ricœur: *La symbolique du mal*, Aubier, Paris 1960/1987, 356, side 113 ff.

¹¹ Jævnfør, "Jangling Jack goes, 'yakety yack'".

Kristi transfiguration

I den kristne sammenhæng er det dionysiske forbundet med det lyriske og kærligheden hinsides det tragiske. Korsdød og opstandelse er her en transfiguration af mytens voldelige univers, som især Caves tidlige sange svælger i. Det gammeltestamentlige univers undergår dog en slags nytestamentlige forklaring, hvilket selvbiografisk markeres med læsningen af Det Ny Testamente. Cave fortæller om sin tidlige fascination af Det Gamle Testaments vrede, uforsonlige og straffende Gud, som svarede til hans eget negative forhold til verden og sig selv. Men denne negative læsning mister efterhånden sin tiltrækningskraft, eller rettere den forbliver, mens hans hjerte forvandles på grund af alder og modenhed. Det samme gør synet på Jesus, som han hidtil havde opfattet som en klam skikkelse. Denne opfattelse ændres imidlertid ved læsningen af Markusevangeliet. Og som skrivende bemærker Nick Cave ikke mindst evangelistens 'metode'. Markus fortæller nemlig ifølge Nick Cave ligesom et stakåndet barn, der hober kendsgerning på kendsgerning, som om hele verden afhang af dets fortælling, hvad den jo netop, tilføjer Cave, gør for Markus.

'Straightway' and 'immediately' link one event to another, everyone 'runs', 'shouts', is 'amazed', inflaming Christ's mission with dazzling urgency. Mark's gospel is a clatter of bones, so raw, nervy and lean on information that the narrative aches with the melancholy of absence. Scenes of deep tragedy are treated with such a matter-of-factness and raw economy they become almost palpable in their unprotected sorrowfulness.¹²

Den Jesus, Cave finder hos Markus, er ikke den sødladne fromme Jesus, som han kendte fra den anglikanske kirke, hvor han som dreng i Melbourne sang i koret. Over for denne skikkelse er Caves satire og polemik fortsat skånselsløs, for eksempel i sangen *God is in the House*. Hos Markus finder han heroverfor en 'kreativ sorg' og en 'kogende vrede', som kirken fornægter ved at gøre Jesus til en idealskikkelse, der skal lovprises eller leves op til. Kirken har hermed fortrængt den menneskelighed, som Markus giver Jesusskikkelsen, og kun således er Jesus relevant for vores egne verdslige liv:

Christ came as a liberator. Christ understood that we humans were for ever held to the ground by the pull of gravity – our ordinariness, our mediocrity – and it was through His example that He gave our imaginations the freedom to rise and to fly. In short, to be Christ-like.¹³

¹² N. Cave: "Introduction by Nick Cave" *The Gospel According to Mark*, King James Version, Canongate, side ix.

¹³ *Op. cit.*, side xi-xii.

I den evangeliske transformation af mytens brutale urscener neddæmpes virkemidlerne i Caves sange til fordel for en poetisk individualiserende udtryksfuldhed. Men *fremstillingens* bevægelse forbliver intakt som poetisk og musikalsk medium med en overraskende skønhed som resultat. Imaginationen og dramaet er mindst ligeså intense i disse sange, som i de larmende og voldelige sange, der hylder idoler som Elvis og Huckleberry Finn. Intensiteten er således nærmest monumental i hymnen "Brompton Oratory" fra *Boatmans Call*. Den luftige pinsemorgen over for kølig tyngde og soliditet i kirkens stentrappe, "Up those stone steps I climb". Sangen handler om nadverens mysterium og om disiplenes møde med den opstandne på vejen til Emmaus, (Lukas 24), hvor de bryder brødet og derved genkender den opstandne. Sangen har et metonymisk formidlet nærvær, der beror på et fravær af den elskede, hvis duft stadig sidder på hænderne, men som blandes sammen med fravær og nærvær i nadveren.

Blodet og vinen beskrives som en 'umulig skønhed', umulig at definere, umulig at tro på og umulig at holde ud(e). Denne skønhed indtages som "The blood imparted in little sips". Overgangene i denne sang mellem fravær og nærvær sker udramatisk som en person, der bevæger sig op ad trappen ind i kirkerummet, modtager kalken, dufter til sine hænder, går ud og sætter sig på trappen bagefter. Ikke desto mindre er der tale om en kondenseret bevægelse eller fremstillingskraft, som netop kendetegner transfigurationen i musikken og i dens poetiske univers.

Det dionysisk-performative aspekt er både væsentlig for Caves egne værker og for den måde, han læser andres på, nemlig ved at foretage kraftige, gerne overdrevne og ensidige accentueringer. Men sangene må kunne gøre sig gældende uden et referentielt plan, hvor en essens udtrækkes på baggrund af en psyko- eller anden analyse. Det afgørende er 'sagens egen gøre', hvor den overtager styret fra sangeren og sangskriveren. Hermed kunne man parafrasere Hegels tale om 'sagens egen gøre', som kendetegner den spekulative sætning, og som for Hegel i høj grad også beskriver erfaringen af en poetisk-teologisk hændelse eller et refleksivt omslag. At dette er en filosofisk omskrivning af en luthersk skrifthermeneutik vil jeg vende tilbage til i forbindelse med Nick Caves roman *And the Ass Saw the Angel*.

Kærlighed og forræderi

Den mest personlige og religiøst bekendende CD, *The Boatmans Call*, er en undtagelse fra det mere monumentale og kollektive udtryk, som kendetegner en anden religiøst bestemt og mere afdæmpet udgivelse som *The Good Son*. Dog er *Boatmans Call* lige så afpersonaliseret og objektivt poetisk, som de tidligere mytisk rituelle voldsekscesser, som ser ud til at være forsvundet fra Caves nyere

katalog. På *Boatmanns Call* drejer det sig om kærlighedssangens hemmelige liv; – det vil sige, om den erotiske digtnings religiøse betydning. Cave knytter imidlertid ikke til ved Højsangen som religiøs allegori, men ved Davids Salmer, som rummer andre, mere tvetydige aspekter af den umiddelbare kærlighed, og som derfor er mere ’realistiske’ og udfordrende for en poet af Caves støbning. Formålet med disse sange er i første omgang at score pigen, ’to win the girl’. Sangens gøren er paradigmatiske formuleret i *Loveletter*, som rimer på ’go get her’. I anden omgang er målet at skrive en sang, der ikke dør med sin anledning. Derfor begynder eller slutter sangen ofte med, at kærligheden forliser, den elskede dør enten af sig selv, eller hun bliver om nødvendigt myrdet/droppet af sangens erotiske helt, forfatterens/tilhørers alter ego. *Sorgen* er ifølge Nick Cave et vandmærke for denne musik og dens ejendommelige skønhed. Orfeus inkarnerer i en græsk sammenhæng denne overdeterminerede erotiske kærlighed. Det sker gennem digterens metafysiske besyngelse af kærligheden på bekostning af den elskede og som et middel til at redde sjælen ud af kroppens fængsel.¹⁴ For Nick Cave bliver sublimeringsforholdet mellem henholdsvis den religiøse og den erotiske, fortvivlede og dæmoniske kærlighedslyrik et afgørende tema i Det Gamle Testamente. Den bibelske salme og dens måde at tale om Gud på gennem menneskelige analogier bliver i Caves egensindige læsninger skandaløs, på samme måde som udvælgelsen er det i den teologiske lære om prædestinationen. Kærligheden til den udvalgte ledsages nemlig af trusler om udryddelse af den forkastede og dennes spædbørn. Salme 137 er for Cave et paradigmatiske eksempel på den konflikt, som skærpes, idet den bliver en konflikt i Gud selv. Det ses konsekvent af den kristne forståelse af inkarnationen og korsdøden som Guds forsoning med sig selv.

På de to samlinger *The Good Son* og *Let Love In* findes kierkegaardske bestemmelser af den umiddelbare kærligheds tvetydighed, som lader fortabelsens mulighed få sprog og udtryk gennem en enkel, folkevisagtig tone, som også klinger med i Søren Kierkegaards tale om kærlighed som dæmonisk forkærlighed og kristen næstekærlighed. Sangen *Foi Na Cruz* fra *The Good Son* med det portugisiske omkvæd: ’Meus pecados castigados em Jesus’ veksler mellem den guddommelige tilgivelse og den verdslige kærligheds forlis. Den umiddelbare, ’besjungne’ kærligheds omslag i svigt og forræderi skæres her ud i pap, mens det, Kierkegaard kalder ’den befalede kærlighed’, synes at opstå af den resignation, som indfinder sig efter mordet (på kærligheden), men ikke

¹⁴ ”Orfeus’ fejl synes altså at ligge i det begær der driver ham til at se og besidde Eurydike, han hvis eneste lod er at synge om hende. Han er kun Orfeus i sangen, han kan ikke have noget forhold til Euridike undtagen i hymnens indre, han har intet liv og ingen sandhed før efter digtet og gennem det, og Eurydike repræsenterer ikke andet end denne magiske afhængighed der uden for sangen gør ham til skygge og kun gør ham fri, levende og suveræn inden for det orfiske versmåls system. Ja, sådan er det: kun i sangen har Orfeus magt over Euridike, men i sangen er Euridike også allerede fortabt, og Orfeus selv er den sønderdelte Orfeus, den ”uendeligt døde” som sangens kraft fra da af gør ham til.”, således M. Blanchot ”Orfeus’ blik” i *Maurice Blanchot – Orfeus’ blik og andre essays*, Gyldendal 1994, 109.

nødvendigvis for sent. "People ain't no good" er en anden kendt sang af Cave, som vitterligt er meget kategorisk og kan forveksles med ren desillusion. Men med den teologiske forståelse af 'livet efter døden' som en tilværelse, der lever på ren foræring og på en fremmed godhed, får også denne sang sin berettigelse. Næstekærlighed og håb gives der nemlig under denne synsvinkel masser af, men ikke på denne side af døden og af Kristi død, som begrunder den kategoriske tale om syndens radikalitet, og om at 'mennesker ikke er gode'. Kristus er nemlig kun de ondes og de dødsdømtes livsmulighed, og synden kan ikke forstås som en blot moralsk ulydighed. Kristi død forudsætter en forståelse af døden som straffen for og forbandelsen over menneskets ulydighed, som består i, at det ikke af sig selv kan tro på Gud, end ikke så meget som et sennepskorn. Af denne ruin kan der imidlertid opstå et nyt fællesskab, hinsides de brudte relationer. Det består hos Cave af henvisninger til banale hverdagslige og nære relationer. Næsten, hustruen, familien, børn, sko & strømper samt gode naboer og alt, hvad der ifølge Luther kan nævnes under 'bønnen om dagligt brød'. Her kommer Caves antydningssvis og diskrete katalogteknik til at minde om de åbne lister, man ofte finder i Luthers skrifter, eksempelvis Den Lille Katekisme, som netop ikke er laste- eller dydskataloger, men en poetisk og socialfænomenologisk antydningsteknik, som kan varieres efter behag og lejlighed. Således opregner Cave for eksempel et sted de sociale bånd, som på godt og især ondt udgøres af de nysgerrige naboer. Disse kataloger findes eksempelvis på *No More Shall we Part*, hvor kategorien 'hustru' *wife*, spiller en vigtig rolle sammen med børnene og en enkelt *nurse*, der synes at forestå afgiftningen af Nick Cave.

Denne samling viser tillige en anden sammenhæng end den eksistentialistiske dyrkelse af eneren i eksempelvis morderens, narkomanens, elskerens, den forfulgte, sangerens og digterens eller andre tragiske helteskikkelser. Der gives således en kollektiv salmeagtig dimension i Caves religiøse lyrik, som i stigende grad er fællesskabs- og menighedsbåret. Selv naturen lovsynger i stigende omfang Gud. "Breathings" fra *The Lyre of Orpheus* er en legesyg og i positiv betydning barnligt beruset salme med forstemte fløjter, som kan sammenlignes med Grundtvigs salme: *Alt hvad som fugle vinger fik*. Eller som når den latinske digter Lukrets beskriver lammene om foråret: 'den berusende mælk omtumler de nyskabte hjerner'. Den anden umiddelbarhed synes at give adgang til til et felt af erfaringer og nyopdagelser af verden hinsides det syge, kaotiske og abstinensplagede univers, som dominerer hos den tidlige Nick Cave.

Prædestinationen og Miltons calvinske verdensteater

Den calvinske prædestinationslære (med dobbelt udgang) ligger i baggrunden for Caves poetiske univers. Den har han bl.a. fælles med Milton, som det for eksempel fremgår af sangen *Red Right Hand*. Den beskriver Gud som en upersonlig dræbermaskine og mennesket som en tand i dens tandhjul: "one microscopic cog in his catastrophic plan designed and directed by his red right hand." Der er her tale om et 'overkill', som har et direkte forlæg i Miltons protestantiske epos *Paradise Lost* (*Paradise II* 174).¹⁵ Hvis Gud nøjes med at dræbe den faldne engel og hans hof er det nådigt sluppet, mener Belial, der fører ordet ved et gruppemøde i Satans palads Pandaemonium i helvede. Molok anbefaler et angreb imod Gud og hans Himmel, mens Belial mere besindigt fraråder på grund af Guds uovervindelighed og hans 'røde højre hånd', hvormed Milton betegner Guds hellige vredes ild. At blive dræbt er derfor en mild straf sammelignet med at blive hjemsøgt af Guds evige vrede, argumenterer Belial. Gud er her en Djævel for Djævelenes hof og således retfærdiggøres Guds vrede som netop retfærdig.

Prædestinationslæren ligger som en metarefleksion i den førnævnte mordballade, *O Malley's Bar*: "I have no free will, how can I be morally responsible?" reflekterer morder-jeget ved sig selv, imens han er i gang med at dræbe sit offer 'Mrs. Richard Homes'. I et tidligere vers siger morderen til sine ofre: "kære naboer, jeg bærer intet nag imod Jer". I enhver henseende gælder det, at musikken er større end forbrydelsen, eksempelvis den sproglige musik hos Milton, som ledsager hans noget dæmoniske teologi, som Cave aktualiserer og accentuerer i sangen *Red Right Hand*. Prædestinationen i dens calvinske udgave sætter således en teologisk ramme for mange af Caves sange. De indskrives i en teologisk litterær tradition, der forvandler verden til et teater for Guds udvælgelse eller forkastelse. I den dogmatiske litteratur taler man her om et verdensteater for Guds ære (*theatrum mundi*). Alt, hvad der sker, ses som *tegn*, der kan *fortolkes* og *katalogiseres* som tegn på *Guds ære* (*Gloriam Dei*). Bag det, der sker i forgrunden, er der en skjult, uforudsigelig vilje, som styrer aktørerne, og hvis *ære/glans* alt drejer sig om. Dette æresbegreb er mere æstetisk, end det er etisk bestemt.¹⁶ Det fascinerende og teatraliske ved denne vision af verden er netop, at den frie vilje er sat ud af kraft. De handlende er ikke forbundet med deres handlinger, og dette kan de netop have en indsigt i, som tillader dem at være distancerede, upersonlige og *høflige* i deres ugerninger såvel som i deres kærlighedsgerninger. Den radikale syndighed fritager fra umiddelbar moralsk skyld, når

¹⁵ For denne henvisning takker jeg Søren Holst.

¹⁶ Dette er en vigtig pointe hos en romanforfatter som Marilynne Robinson, der netop bevidst udfolder denne calvinske æstetik, eksempelvis i romanen *Gilead*, 2004. "Calvin says somewhere that each of us is an actor on a stage and God is the audience. The metaphor has always interested me, because it makes us artists of our behavior, and the reaction of God to us might be thought of as aesthetic rather than morally judgmental in the ordinary sense. How well do we understand our role? With how much assurance do we perform it?" *Op. cit.*, side 141

alt jo forløber, som Gud vil. Ugerninger såvel som velgerninger afpersonaliseres. Kærlighedssangen (og mordballaden) bliver således transformationer af Guds kærlighed, idet mennesket på én gang er aktør og iagttager til det, der sker på scenen. Det, som Nick Cave excellerer i, er den arv i teologien, som K.E. Løgstrup har forsøgt at gøre op med som Pilgrimsmyten. *The Mercy Seat* er et godt eksempel: Den dødsdømtes refleksioner set indefra, men nøgternt registrerende og fortolkende med de teologiske metabetragtninger over Kristus på korset::

I hear stories from the chamber, How Christ was born into a stranger, And like some ragged stranger, died upon the cross, And might I say it seems so fitting in its way. He was a carpenter by trade, Or at least that's what I'm told.

Kombinationen af dødsgangens alvor og den saglige katalogisering af irrelevante associationer (et tema, som bl.a. kendes fra Dostojevski) indskrives i et omfattende felt, som den russiske litteraturvidenskabsmand Mikhail Bakhtin har bestemt som 'karnevaliseret litteratur'.¹⁷ Denne genre etablerer sig allerede i antikken, idet den her knytter til ved folkelige genrer som bl.a. karneval eller arbejdsange. Hos navne som Lukian udfoldes denne genre eksempelvis som samtaler mellem guder og havguder eller mellem døde og skøger. Ikke bare det dialogiske og polyfone, men også en måde at lokalisere handlingen i tid og sted hører ifølge Mikhail Bakhtin med til genrens karakteristiske kendetegn. Dette finder han for eksempel i Platons dialoger, hvor Sokrates optræder på *torvet*. Et andet eksempel kan findes hos Holmquist & Nørgaard, der et sted beretter, at Arius' popularitet i oldkirken bl.a. skyldtes hans talent for at udbrede sin forståelse af Kristus i form 'kværn-, skibs- og rejse-sange'.¹⁸ Disse genrer eksisterer fortsat både som folkelige traditioner og som litterære former. Nick Cave bruger hele karnevalismens spændvidde i sin sangskrivning.

Karnevalismens foretrukne lokaliteter er foruden *torvet* steder som skibsdækket, bordellet, fængslet, sygelejet, værtshuset, hvor socialiteten er påtvunget og uforudsigeligt på en komisk eller ofte ubehageligt anmassende måde. I flere af Caves sange fortælles historien ud fra morderens perspektiv. Den dødsdømtes refleksioner forud for henrettelsen er allerede i antikken ét af genrens foretrukne lokationer, som genkendes i evangeliernes passionsberetninger. Et andet hermed beslægtet er rapporter om dødes oplevelser *efter* døden.

Det er oplagt, at Caves literære og teologiske inspirationer kan forstås i sammenhæng med Bakhtins populære karnevalismetese, og at den kan kombineres med den calvinske teologiske forkærlighed for teatermetaforen. Prædeterminationslæren er en antipelagiansk teologi, der skal udelukke, at mennesket selv kan bidrage til sin egen frelse. Deri er Luther og Calvin enige. Forskellen består i, at Luther

¹⁷ Jævnfør for eksempel, Mikhail Bakhtin: *Dostojevski's poetik*, som bl.a. findes i en svensk oversættelse.

¹⁸ Jævnfør, Holmquist & Nørregaard: *Kirkehistorie Bind I*, side 197.

ikke lader verden blive til et teater for Guds ære. Udvælgelsen er for ham skjult i inkarnationen, og i de ydre ord og tegn, som gør den nærværende for troen på en realpræsentisk måde. Hermed vil Luther forhindre den bekymrede tro i at spekulere over Guds ære og herlighed, således som det sker med den calvinske semiotik.¹⁹ En sådan spekulation er nemlig anledning til fortabelse. For Calvin er den indre *uvished* om udvælgelsen ('nådens stand') en stadig uro i troen, som skal afhjælpes gennem rastløs gerningshellighed, som herved søger ydre tegn for udvælgelsen. Denne hellighed tjener til at forøge Guds ære i verden æstetisk og etisk. Det er velkendt, hvordan dette motiv bestemmer den protestantiske etik og puritanske livsform. Hos Milton og Cave ses imidlertid også, hvad en sådan teologi kan medføre i æstetisk og litterær henseende, idet teatermetaforen her bliver udført som en bibelsk kosmologi.

Æslet og englen – en luthersk hermeneutik

*Ich bin der Antiesel par excellence und damit ein Welthistorisches Unthier, – ich bin, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der Antichrist...*²⁰

*Man is but an Asse, if he goe about to expound this dreame...*²¹

And the Ass Saw the Angel er som nævnt titlen på Nick Caves roman. Titlen henviser til historien om profeten Bileam og det talende æsel. Midjanitterne presser Bileam til at forbande Israel, for at forhindre dem i at vandre ind i deres land og 'slikke det rent'. Bileam giver efter for presset, selvom han herved krydser Guds plan. Bileam er fanget i en hulvej, som blokeres af en engel, der presser æslet tilbage, mens Bileam raser, pisker og slår på æslet og forsikrer, at han dersom han havde haft et sværd, ville have dræbt sit æsel. Gud giver æslet en stemme, for at det kan oplyse sin rytter om, hvad han har gang i, hvorefter de i fælleskab finder en løsning. Kernen i det bibelske forlæg lyder at Gud netop i kraft menneskets genstridighed – og ikke på trods heraf – formår at sætte sine egne planer igennem. Menneskets handlen er ikke *prædetermineret*, men *prædestineret*. Det giver et afgørende spillerum for den bibelske fortælling om Gud og mennesker som en kamp mellem viljer, hvor kampen ikke er afgjort på forhånd. Det er en lignende hermeneutik, som er indeholdt i den bibelske version af Josefhistorien: I tænkte ondt imod mig, men Gud vendte det til noget godt, nemlig gennem sin opfindsomhed.²² I Koranens version af samme historie er der ikke brug for en

¹⁹ Jævnfør, Niklas Luhmann: "Das Medium der Religion. Eine soziologische Betrachtung über Gott und die Seelen." *Soziale Systeme* 6, Westdeutscher Verlag, Opladen 2000, side 51.

²⁰ Friedrich Nietzsche: "Warum ich so gute Bücher schreibe?" *Ecce Homo*, KSA 6, side 302.

²¹ William Shakespeare: *Midsummer Night's Dream* (act 4, first folio).

²² Jævnfør, Paul Ricœur: "Interpretive Narrative" *Figuring the Sacred*, Minneapolis 1995, side 182f.

opfindsomhed, der kan opfange menneskets genstridighed og modplaner, fordi alt her går som forudbestemt af Allah. Der er således intet narrativt drama, ingen spænding eller 'santanske vers', som hører med til denne kanon. Bibelens version af skikkelser som Adam, Abraham og Josef fremkalder derimod sit andet, som berettes i Bibelen og i væsentlige dele den karnevalistiske litteratur. Uden denne resonans er talen om Gud ifølge Luther en metafysisk abstraktion 'sine textu' eller en abstrakt biblicistisk tegnlære, som unddrager sig tekstens bevægelse.

Derfor må Luther også gennemspille prædestinationslæren på en anden måde, og med andre hermeneutiske og dialektiske konsekvenser, end den calvinske semiotik og teatermodel. Kritikken af denne model går på, at det dennesidige, historiske drama bliver på skrømt, og derfor kompromitteres den radikale forvandlingsmulighed, som ligger i inkarnationen og eskatologien. Med andre ord handler den lutherske prædestinationslære om det, Hegel kalder 'sa(n)gens egen gøre'; om den poetiske bevægelse i sproget, der hos Hegel (og Luther) er sprogets eget 'guddommelige væsen'. Den bibelske teksts polyfoni og genrerigdom bliver herved til en del af en mere omfattende sproglighed. Denne læsning af Luther kræver et udviklet begreb om sprogligheden, som tillader at forstå den verdslige, parodiske litteratur som et dialektisk moment i den bevægelse, som historien om Bileams æsel indeholder, og som forudsætter et (baggrunds-)plan, som forgrundens handling befolker.

Det fremgår mest spektakulært af Luthers strid med Erasmus om den trælbundne vilje og om Gud som den altbestemmende vilje. Hovedpersonen i Caves roman, æslet, er døvtumt og beskriver ligesom det bibelske forlæg mennesket over for Gud, således som Luther gør det, nemlig som et trækdyr, der enten rides af Djævelen eller af Gud. Således er viljen ikke fri, men bundet af det /den, der rider på den.²³

Den transformation, som igen og igen finder sted i Nick Caves værk som 'sa(n)gens egen gøre', sker netop ikke med menneskets gode vilje og intention, som oftest bevæger sig i modsat retning. Bevægelsen sker netop på trods heraf, idet menneskets destruktive eller manglende vilje bliver taget med i en anden, omvendt bevægelse. Luther bruger Bileam og midjanitterne, som lignelse for Luthers eget forhold til Erasmus.²⁴ Luther mener, at Erasmus' tekst siger det modsatte af det, Erasmus selv mener, når han siger, at han forfægter tesen om viljens frihed. Erasmus' skrift imod Luther, *Diatriben*, er derved som et talende æsel. Det udtrykker for Luther sprogets guddommelige væsen, som med Hegel består i at modsige en blot menen. Det er netop komikkens og narretalens umistelige fortjeneste, som udarbejder et underliggende forhold til sandheden. Luther opskriver

²³ Martin Luther: *Om den trælbundne vilje*, d.o. , side 78.

²⁴ Günter Bader: *Assertio*, side 138f.

derfor uden ironi Erasmus' *Diatriben*, selvom den efter Erasmus standard er en relativt svag tekst. Luther betragter den på lige fod med Bibelen.²⁵ Teologien forudsætter nemlig en tekst, men ikke nødvendigvis Bibelen.²⁶ Skriftens klarhed, som Luther påberåber sig over for Erasmus, finder han ikke bare i Det Gamle Testamente, men også i Erasmus' egen 'lukianske svinesti'. Polemikken imod Erasmus er således en implicit opvurdering af Erasmus' diskurs som negativt moment i den guddommelige dialektik mellem henholdsvis menneskets vilje, påståelighed og menen over for Guds egen *assertio*, nemlig evangeliet, som altid kun lyder på baggrund af lovens dissonans, og som er den fuldkomne homologi (*Entsprechung*), der dels klinger i lovsangen, men også og først og fremmest i hverdagssproget, når form og indhold erfares som et ligeløb. Denne *assertio* kan ikke være en blot menneskelig position eller menen, heller ikke en nok så 'rigtig' mening. I Luthers tekst er polemikken blot en forgrundsfægtning, der sigter imod en *assertio* hinsides polemikken og retorikken. Denne dialektik rummer en dionysisk hvirvlen og svimlen,²⁷ som mange teologer fristes til at gøre til et 'pædagogisk' fif, hvorved de forråder det dionysiske moment.

Luther bliver ofte tillagt en form for påståelighed, som Hegel kalder en 'tør forsikren'. Den er ikke selv medinddraget i den bevægelse, som ifølge Bader finder sted, når og hvor det behager Ånden, og som viser, at karnevallet ligesom loven selv er guddommelig. Men denne forståelse af Luther er ifølge Bader forkert. Det karnevalistiske moment er nemlig et vitalt moment i erfaringen af viljens ufrihed, som skal tænkes med under Luthers begreb om loven. Gennem narretalen tænkes *Deus absconditus* konsekvent som indbegrebet af alle modsigelser. Guds majestæt fremtræder som Satan selv, og derfor kommer alt an på, hvordan Gud fremtræder *for os*. Kun for troen er Gud nemlig menneskets frelse og højeste gode, mens han for spekulatøren over Hans evige udvælgelse og forkastelse viser sig som en ond og dæmonisk Gud, hvis retfærdige vrede er uudholdelig. Luther vil derfor under ingen omstændigheder åbne for en sprække, der tillader en semiotik for de genfødte, hvor de kan aflæse Guds ære i verden. Alt vedrørende forudbestemmelsen er skjult under modsat fortegn. Sin evige mildhed og barmhjertighed skjuler Gud under:

²⁵ Erasmus' skrift *Diatriben* erstatter i polemikken en bibelsk skrift eller tekst, og bliver herved i konteksten kvalificeret som teologiens mulighedsbetingelse. Luther: *Om den trælbandne vilje*, d.o., side 233. Bader: *Assertio*, side 134ff, 154. Denne forudsætning tillader ifølge Luther at læse striden ud fra hypotese *etsi scriptura non daretur*. *Op. cit.*, side 136f

²⁶ Læst under lovens aspekt gør Erasmus' tekst selv Bibelens negative arbejde, som han især prises for i sit litterære mesterskab, *Dårskabens Pris*. Den er en milepæl i den karnevalistiske genre, som Bakhtin har katalogiseret således, og som bringer Erasmus i kategori med én af karnevalismens antikke forbilleder, nemlig Lukian. "Du har dårlig ånde – du lugter af Lukian, over det hele. Du stinker mig i næsen af en uhyrlig Epikur-brandert". Luther: *Om den trælbandne vilje*, d.o., side 37. Erasmus kategoriseres således, fordi han ikke mener, at det er vigtigt, at trossætninger er klare og utvetydige, for eksempel den sætning, at 'Gud er den altbestemmende magt og vilje', som derfor frelser og fordømmer, hvem han vil.

²⁷ Günter Bader: *Assertio*, side 144f.

evig vrede, og sin retfærdighed under uretfærdighed. Den højeste grad af tro er da dette: at stole på, at Han er mildheden selv, Han som frelser så få og fordømmer så mange; at Han er retfærdig, Han som med fuldt overlæg har skabt os sådan, at vi kun fortjener én ting: fordømmelse – så at Han, ifølge Erasmus' udgydelser, ser ud til at glæde sig over de arme menneskers pinsler og snarere fortjener at være genstand for vort had end for vor kærlighed.²⁸

Modsigelsen *i sproget af sproget* er en erfaring af den skjulte Gud, som Luther fremhæver med og imod Erasmus, som hans af ham selv uerkendte pointe, som netop er guddommelig. Dette kan ikke anerkendes af Erasmus selv, fordi han er skeptiker på sprogets vegne, men derved underbestemmer han poesiens og litteraturens betydning i sig selv og for teologien. Erasmus forsvarer den frie vilje med selvophævende argumenter. Luther tildeler ham derfor rollen som Bileam over for Israel, skønt Bileam ønsker at forbande, bliver han af sit æsel drevet til at gøre det modsatte imod Israel/Luther.²⁹ Så længe tesen om den frie eller ufrie vilje blot er en 'tør forsikring' er der ifølge Bader ingen forskel på at mene det ene eller det andet.³⁰ Det er og bliver blotte meninger, men hverken litteratur eller teologi.

Man is but an Ass hedder det i en førnævnte sang 'Bottomes Dream', som er forfattet af én af Shakespeare's komiske håndværkere.³¹ Navnet 'Bottom' kan her betyde røv lige som *Ass* rimer på *Arse*. Røven er altså på komedie i *En Skærsommernatsdrøm*, som netop er keddelflikkeren 'Røvses' *drøm*. Således tænker også Luther og Erasmus mere 'med røven', end man umiddelbart skulle tro i deres teologiske disput. Alt for ofte bliver den ifølge Bader misforstået, som om Luther er den alvorlige og fanatisk påståelige, mens Erasmus er den undvigende og vege, og som om de to positioner kunne undvære hinanden. Det skyldes, at teologer ofte ikke kender hverken litteraturens eller teologiens egne implicite genrer. Det kræver således ifølge Bader en genrebevidsthed at forstå Luthers drastiske og polemiske tone over for Erasmus. Den er nemlig et led i en dialektik, der ikke bekæmper Erasmus, men snarere 'iagttager sa(n)gens egen gøre' som en bevægelse i selve sproget. Det, der iagttages, er som nævnt dialektikken mellem loven og evangeliet, som opløses i den teologiske bestemmelse af *assertio*, som Guds egen sigen eller selvudsigelse. Det er denne sigen, der på den anden side får mennesket til at give sig tilkende, røbe sig, som det sker i bekendelsen. Den rette forholdsmåde over for denne dialektik består ifølge Hegel i en 'reines

²⁸ Luther: *Om den trælboundne vilje*, d.o., side 74.

²⁹ *Op. cit.*, side 134ff.

³⁰ Jævnfør G. Bader: *Assertio*, side 145.

³¹ W. Shakespeare: *Midsummer Night's Dream* (act 4, first folio).

Zusehen'.³² Den er således ikke kun en energisk partitagen, eller en inderlig bekenden sig, således som det ofte bliver resultatet af den gængse 'rabies theologorum'. Den teologiske assertio er heroverfor en tvangfri og befriende strøm, som bedst kan udtrykkes med musikken, hvad der netop også for Luther var åndens rette medium. Luthers egen og andres teologiske raseri kan således oplagt læses som et aspekt af det P. Sloterdijk har kaldt en 'røvens filosofi', som hverken de selv, eller vi andre behøver at lade os rive med af, men blot kan nyde som et væsentligt aspekt af ordet, 'der går i svang'. Luther omtaler således et sted menneskets gudbilledlighed som et væsen, der er faldet ud af Guds *derrière*. Læst med Baders karnevalistiske optik er det ikke svært at finde andre eksempler også i det her fremhævede værk om den trælbandne vilje.³³ Det bør advare imod at tro, at en forståelse af sagen er gjort med at overtage tekstens mening eller én af dens positioner. Omvejen over punkens ekspressivisme og Nick Caves værk med dets frenesi og excess er en aktuel påmindelse om dette klassiske vilkår for teologiens selvfremstilling: hvordan lader Guds egen sigen sig fremstille som en tvangfri og befriende strøm af tegn og lyde?

Drømmen er et andet vigtigt medium i Nick Caves genrekatalog. (Jævnfør *Henrys Dream* hedder et album med bl.a. sangtitlen: "*I had a Dream, Joe*"). Drømmen er også ét af karnevalismens helt centrale genretæk, som den deler med bl.a. Paulus. Det fremgår af Paulus' såkaldte himmelrejse 2. Korinterbrev 12,1ff. Sidstnævnte har gjort karriere i litteraturen, eksempelvis hos Shakespeare og Joyce;³⁴ i deres respektive drømmeskrifter, *Midsummer Night's Dreame* og *Finnegans Wake*, parodierer de begge Paulus' vision af det, som 'intet øre har hørt og intet øje har set', og som ikke lader sig udsige. Hos Shakespeare's håndværkerskuespillere blandes således syn og høreelse sammen i en katalogiserende og synæstetisk parodi på det uudsigelige. "the eye of man hath not heard, the

³² Jævnfør Bader: *Assertio*, 193; Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, side 77.

³³ Bader fremhæver en rigdom af stilistiske træk og raffinementer i Luthers tekst, som ikke blot på en udvendig måde hører til den teologiske polemik, men hvorved den indskrives isg i en litterær sammenhæng, som er anti-litterær og antihumanistisk, og hvor modpositionen er medinddraget i tekstens gøren. Kataloger i stil med Nick Caves poetiske metode hører til ét af disse stilmidler fra Narretalen, som er et dialektisk modstykke til Luthers teologiske *assertio*. Jævnfør Bader: *Assertio*, side 118, 163.

³⁴ Robert Boyle, S.J.: *James Joyce's Pauline Vision. A Catholic Exposition* Southern Illinois UP.1978, VII.. Denne fortolkning kan sammenholdes med H. D. Betz: *Der Apostel Paulus und die sokratische Tradition*, BHth 45, Tübingen 1972. Günter Bader kritiserer Betz for at reducere dårskaben hos Paulus til et blot opdragende middel for eksempel som – en lidet guddommelig – 'kristen' humor. Således forstår Betz den sokratiske narretale som baggrund for Paulus' selvfremstilling over for Korintermenigheden. Dårskab, ironi og skepsis er her ikke blot instrumenter og masker, men er ifølge Bader *medier* for teologien i den stærke mediale betydning, som hermeneutikken har betonet. Betz bliver imidlertid stående ved en forståelse af Paulus' narretale "als bloßes Gewand der Rede [...], das Paulus anlegen müsse, um sein erzieherisches Verhältnis zur Gemeinde unter extremsten Belastungen fortsetzen zu können. Hierin wiederholt sich die Unschärfe im Verständnis der sokratischen Narrenrede: wie dieser nicht durch die Narrheit als Mittel erzieherisch wirkt, sondern die Narrheit mit ihm spielt, und somit dieses Spiel die Form seines Denkens und Lebens ist, so greift auch Paulus nicht zur Narrheit als Mittel, sondern diese greift nach ihm und ist somit nicht Zufall, sondern Substanz seines Lebens.", Günter Bader: *Assertio*, side 83.

eare of man hath not seen, mans hand is not able to taste, his tonque to conceive, nor his heart to report, what my dreame was.” Paulus’ himmelsrejse er imidlertid ifølge Henrik Tronier allerede selv en parodi. Paulus spiller nemlig her på menighedens forventninger om ekstraordinære åbenbaringer, som skal legitimere apostlens autoritet. Paulus opfylder denne forventning, men han ser ingenting på den ’rejse’, han beretter om. Passagen fortæller blot visionens rene ’athed’, at Paulus har været ude at flyve, og derfor ikke står tilbage for andre, der roser sig af deres mere substantielle åndelighed. I dette perspektiv kan sagens altså ikke reduceres til de positioner, der ”sætter” den, men må i sin bevægelse relativere alle positioner, der i modsigelsen overhovedet lader sagen komme til syne. Litteraturen (og altså de paulinske breve) artikulerer sådanne erfaringer af menneskets manglende overensstemmelse med sig selv: ironi, skepsis og dårskab er genrer, der opfanger disse misforhold. Ifølge Luther skærper loven en sådan erfaring af modsigelse: den afdækker genstridighed og synd, uden hvilke evangeliet ikke er andet end ’tørre forsikringer’ om Guds almagt og godhed.

Erasmus’ værk *Dårskabens pris* er en milepæl, der danner overgang fra antikkens litteratur til den moderne roman. Luthers pointe er således ifølge Bader, at Erasmus er Bileam, der af midjanitterne sendes hen for at forbande Israel /Luther; men at Bileams æsel, nemlig Erasmus’ tekst imod Luther, plus hele Erasmus’ højt beundrede forfatterskab, modsiger hans egen tese om friheden i kraft af en guddommelig dialektik. Denne dialektik har et af sine udtryk i kommediens narretale hos Shakespeare eller i Nietzsches Antiesel.

I det lys bliver den mytiske vold og vrængen imod musikken, sproget og alt andet også hos Nick Cave et moment i en transfiguration, der forekommer at være den upolemiske og sågar sublime kerne i Caves i øvrigt robuste og uprætentiøse brugskunst.